

LA CRÓNICA DE NUREMBERG Y EL ARTE VALENCIANO DEL RENACIMIENTO. UN ECO DE LAS XILOGRAFÍAS DEL TALLER DE WOLGEMUT EN EL CÍRCULO JOANESCO

Asunción Alejos Morán
Universitat de València

Entre la interesante serie de incunables que se conservan en la Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia, se halla el *Liber Chronicarum* de Schedel, más conocido como *Crónica de Nuremberg*, editado en esta ciudad alemana en 1493 por Antonio Koberger¹.

Una nota manuscrita en el propio libro dice que fue legado a esta Biblioteca Universitaria por don Ginés de Perellós, marqués de Dos Aguas, aclarando en otra que no estaba comprendido en la expurgación.

Escrito en latín, con letra gótica, contiene numerosas xilografías, algunas repetidas, de caracteres estilísticos diversos citándose como artífices a Michael Wolgemut y a Wilhelm Pleydenwurff, su yerno. El hecho de que ambos trabajaran en colaboración y el haber heredado el primero el taller de Hans Pleydenwurff, con cuya viuda casó en 1472, provocaron un confusionismo que le convertía en mero imitador de este último; recientes investigaciones han facilitado un mejor conocimiento de este artista que elevó la técnica xilográfica a categoría de arte.

Pese a ello en la *Crónica* se aprecia una gran variedad y valor desigual lo que ha llevado a considerar los grabados como dibujados por Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff, pero ejecutados por tallistas especializados como Jérôme Resch². Ello no es óbice para considerar a Wolgemut como uno de los más importantes impulsores de la ilustración de libros desde que se introdujeran los caracteres móviles en la imprenta en 1472. Escultor y pintor, sien-

do su obra maestra en este género la tabla del altar mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Zwickau, recibió la influencia de los pintores flamencos, en especial del maestro de Flémalle y de Hans Memling. Fue además maestro de Durero que elevó el arte del grabado a categorías estéticas jamás superadas.

No hay duda de que la *Crónica de Nuremberg* recogía una tradición, no longeva en verdad, del arte del grabado, pero no es menos cierto que ejerció un notable influjo en el desarrollo de obras posteriores. Por lo que respecta a su publicación y contenido el *Liber Chronicarum* de Schedel fue financiado por dos ricos y cultos humanistas de Nuremberg: Sebald Schreyer y Sebastian Kammermeister; en él se abarcaba la historia del mundo desde su creación, mas si su impacto se mantuvo en los artistas del siglo XVI no sucedió lo mismo en el campo de la historia y de la literatura de viajes, puesto que desde el mismo día de su publicación ya estaba anticuado al no mencionar siquiera la gesta americana de Colón que en 1492 había descubierto un Nuevo Continente³.

Por aquella época Valencia, puerto abierto al Mediterráneo y a las novedades de la cultura, acusó tempranamente el invento de Gutenberg. Así lo atestigua la radicación en la ciudad de los impresores Lambert Palmart, procedente de Colonia, y Juan de Salzburgo y Pablo Hurus. El primero, al parecer, asociado con el tipógrafo español Alfonso Fernández de Córdoba, dio a la prensa en 1474 en Valencia, con tipos romanos, una de las primeras obras impresas en España: *Les obres e trobes davall scrites les quals tracten de lahors de la sacratissima Verge Maria*; tan sólo cuatro años después, en 1478, se imprimía asimismo en esta ciudad la llamada *Biblia*

¹ Figura con el n° 7 en el *Catálogo de los incunables de la Biblioteca Universitaria de Valencia*, confeccionado por ABELARDO PALANCA PONS y PILAR GÓMEZ GÓMEZ. Al final de la hoja CCLXVI se indica que se hizo en la famosísima ciudad de Nuremberg por el doctor Hartam Schedel el año 1493, y en el colofón se menciona al impresor "Antonius Koberger" y a los pe-
ritísimos pintores "Michael Wolgemut et Wilhelm Pleydenwurff", así como la fecha de terminación: "Consumatū autem duodecima mensis Julii. Anno salutis nre. 1493".

² ESTEVE BOTEY, F. *Historia del Grabado*. Labor. Barcelona, 1935, pág. 65.

³ Ver BENEZIT, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs*. Tome 8. Saint Ouen (Seine). Librairie Gründ, 1966, pág. 781; *International Dictionary of Art and Artists*. Ed. James Vinson. St. James Press. Chicago and London, 1990, *Artists*, págs. 904-905; *Art*, pág. 203; *Enciclopedia del Arte*. 8. Diccionario, Grupo Libro 88, S.A. tr. Madrid, 1991, pág. 279.

de Valencia que el fuego destruyó en su totalidad, puesto que el único ejemplar que se salvó de la Inquisición en la quema de 1458 en Barcelona, pereció en el incendio de la Biblioteca Real de Estocolmo en 1697 donde se conservaba⁴.

El arte de este "Siglo de Oro" valenciano, como se ha denominado a la XV centuria, reflejaba en su pintura el influjo de Europa con corrientes disyuntivas entre lo nórdico flamenco y lo italiano. En la miniatura destacaban los Crespí, Domingo y Leonardo. Mas la sustitución paulatina de los códices por el libro impreso produciría un efecto multiplicador que propició su difusión y, por ende, de los estilos. En este clima prendía su llama el Renacimiento.

Cabría hablar también de dos vertientes en el Renacimiento valenciano del siglo XVI: la italiana y la flamenca. En el terreno pictórico, el más lúcido de las Bellas Artes en esta época, destacan los Osona, Pablo de San Leocadio, Yáñez y Llanos, los Macip o Joan Sarinyena, con las cotas más elevadas de la pintura española. Es en torno a los Macip donde surge la escuela más prístina y genuina de la pintura valenciana del Renacimiento, que en la segunda mitad del XVI experimenta algunas ramificaciones y un cambio más radical con Joan Sarinyena.

Si no desde el punto de vista estilístico, la *Crónica de Nuremberg* guarda paralelismo con algunos temas joanescos que son hoy, preferentemente, lo que centra nuestro estudio. Podría argüirse que el propio libro de Schedel se inscribe en un repertorio iconográfico de raíces medievales, lo cual no puede negarse, y, por tanto, éstas podrían ser también fuente de inspiración de la pintura del círculo joanesco. Sin embargo, en atención a lo expresado anteriormente, es indudable el influjo que ejerció el libro impreso frente al códice único. Por ello centramos la hipótesis en el conocimiento que los Macip y su escuela pudieron tener de la célebre *Crónica*.

Si no se da una absoluta coincidencia entre los temas joanescos aquí analizados y las xilografías del taller de Wolgemut, sí podemos apreciar detalles parciales en los que se percibe cómo la impronta todavía goticista deja paso a los esplendentes postulados renacentistas, en tanto que los escenarios se simplifican para adquirir una mayor consistencia los contenidos humanos. Al prescindir de lo narrativo y anecdótico se favorece la rotundidad de lo esencial que prevalece en el arte del humanismo.



Figura 1. Vicente Macip. Transito de la Virgen. Retablo Mayor de la Catedral de Segorbe (Castellón)

Priorizando un orden cronológico, abordamos en primer lugar el estudio de la tabla del *Tránsito de la Virgen* (Fig.1) que formaba parte del retablo mayor de la catedral de Segorbe, hoy desmontado y restaurado en el Museo catedralicio, y cuya autoría se debe a Vicente Macip que lo concluyó en 1530. En él intervinieron colaboradores, pero es patente la huella italiana, en particular de Rafael⁵. La iconografía, aunque invertida, es similar a la del *Liber Chronicarum* —hoja CII vuelta— (Fig. 2) que representa la muerte de la Virgen, según era frecuente en el arte occidental, expirando con un cirio en la mano; en Macip el cirio es sostenido por Juan y en ambos figura Pedro con un libro de oraciones. La impronta renacentista se hace patente en la tabla de Segorbe que abre una ventana para mostrar la escena en que María entrega a Santo Tomás la cinta que llevaba sobre su túnica, episodio recogido en distintas narraciones apócrifas. El episodio se halla asimismo en la pintura al óleo sobre tabla perteneciente al retablo de los *Gozos de la Virgen* de la Colegiata de Gandía, (Fig. 3) debido a Pablo de San Leocadio, fechada entre 1501 y 1512, la más próxima a la de Vicente Macip, y en el lienzo sobre tabla, de 1507, de Yáñez de la Almedina, integrado en las puertas del altar mayor de la catedral de Valencia.

⁵ ALBÍ, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. 1979, t. I, pág. 61; t. III, lámina XXIII; Albí, J. "Vicente Macip-Joan de Joanes" en *Historia del Arte Valenciano*, t. 3, "El Renacimiento". Consorci d'edició valencians. Valencia, 1987, pág. 248.

⁴ MARTÍNEZ DE SOUSA, J. *Pequeña Historia del libro*. Labor. Barcelona, 1992, págs.102, 106 y 109.



Figura 2. Transito de la Virgen. Crónica de Nuremberg, 1493.
Xilografía

Una fórmula un tanto distinta, pero con notorio parentesco con la xilografía de referencia, nos ofrece el bellissimo retablo de la *Puridad* del museo de Bellas Artes de Valencia, de comienzos del siglo XVI, cuya tabla superior muestra el alma de María saliendo de su cuerpo a modo de blanca figurita estilizada que toman dos ángeles. Curiosamente la pervivencia del modelo de la *Crónica* es todavía más vivo en la xilografía, de autor anónimo del siglo XVIII, de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, conservada en el museo San Pío V de esta ciudad.

El ciclo de la Dormición de la Virgen halla su complemento en el de su Glorificación, que como aquél tiene distintas variantes, en este caso Resurrección, Asunción, Coronación y milagros obrados por Nuestra Señora. En la *Crónica* Dios Padre coloca una corona imperial sobre las sienes de María; mas no vamos a analizar este pasaje sino otro mucho más interesante que no dudamos tiene una vinculación muy clara, aunque parcial, con la magnífica *Asunción* de Joan de Joanes del museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 4). Nos referimos a la xilografía que representa a María Magdalena llevada por ángeles —hoja CVIII— tema que en el lenguaje iconográfico al uso ha recibido distintas denominaciones: Asunción, Éxtasis, Levitación, Traslación, y que en absoluto puede confundirse con la Asunción de la Virgen a los cielos (Fig. 5).



Figura 3. Paolo de San Leocadio. Dormición de la Virgen.
Retablo de los Siete Gozos de la Virgen. Colegiata de Gandía.
Perdido en 1936.



Figura 4. Asunción de la Virgen. Joan de Joanes. Museo de
Bellas Artes San Pío V. Valencia.



Figura 5. "Asunción de la Magdalena". Crónica de Nuremberg, 1493. Xilografía.



Figura 6. Maestro Jan. Siglo XVI. Traslación de la Magdalena en el Retablo de San Miguel. Madera dorada y tabla.
Museo Catedralicio. Avila.



Figura 7. "Adán y Eva". Crónica de Nuremberg. 1493. Xilografía.

La *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine⁶ narra la vida de la penitente Magdalena apartada treinta años del mundo y recluida en una celda de la que los ángeles la transportaban todos los días al cielo en los tiempos correspondientes a las siete horas canónicas para que asistiera a los divinos oficios con los bienaventurados; al concluir cada Hora la bajaban de nuevo al desierto. La descripción se ajusta perfectamente al grabado del taller de Wolgemut, bien que su origen se remonta a anteriores centurias, siendo posiblemente el ejemplo más antiguo de este tema el representado en un capitel de pilastra de Gislebert del siglo XII en el Museo de Autun, en el que la santa penitente es llevada por dos ángeles⁷.

De hecho esta iconografía está tomada de la

⁶ Publicada por Alianza Editorial. Madrid, 1982, t. 1, págs. 388-389.

⁷ REAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*. P.U.F. París, 1958, t. III, **pág. 857. (Pese a no abordar aquí directamente su estudio, lo más próximo a la *Crónica* podría ser la Traslación de la Magdalena del retablo de San Miguel del Museo catedralicio de Ávila, realizado en el s. XVI por el Maestro Han) (Fig. 6).

Asunción de la Virgen, aunque con trazos de santa María Egipciaca. La xilografía del *Liber Chronicorum* se ajusta perfectamente al modelo: aquí son cuatro los ángeles que elevan a la penitente que muestra sus manos juntas en devota actitud y el cuerpo cubierto por larga cabellera que deja entrever sus senos, sus rodillas y sus pies. En la parte inferior un animado paisaje urbano se alza en contraste con la solitaria celda levantada en el desierto. Lo que más nos sorprende en este caso es la extraordinaria semejanza de los ángeles con las bellas figuras celestes de la *Asunción* de Joanes, salvadas las diferencias estilísticas, que volvemos a encontrar en un dibujo de Pedro Orrente, propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos ya mencionada, que representa la Asunción y Coronación de la Virgen, y en la xilografía anónima del siglo XVIII con la Asunción, de la misma colección⁸. La

⁸ Ambas se hallan reproducidas en *Gravats i Dibuixos Assumpcionistes del Museu de Sant Pius V. Col·lecció de la Reial Acadèmia de Sant Carles de València*. Exposició a la Casa de la Festa. Elx, agost de 1989. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, págs. 23 y 65.

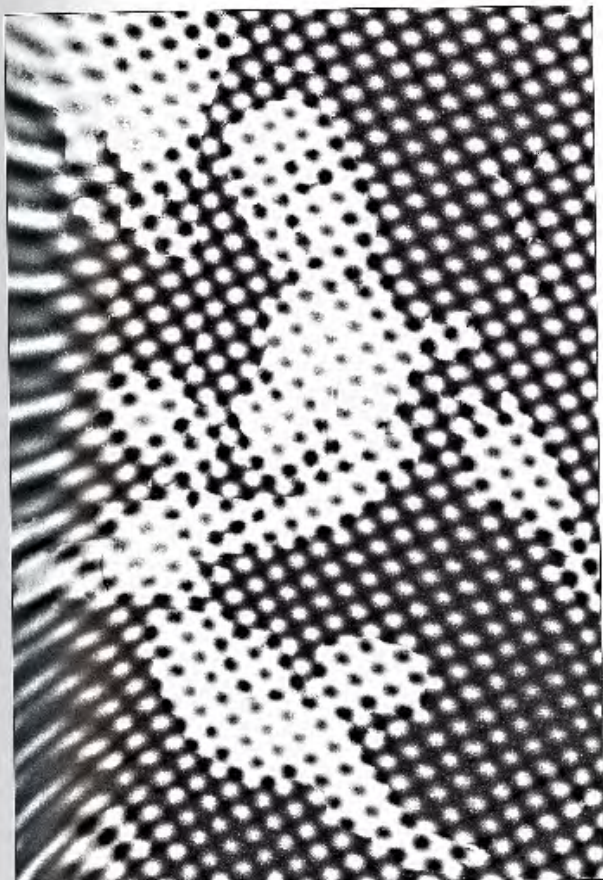


Figura 8. Joan de Joanes. Virgen de la Leche. Museo del Patriarca. Valencia.



Figura 9. Joan de Joanes. Virgen de La Leche. Iglesia de San Andrés. Valencia.

propia representación escénica del misterio de la "Festa d'Elx" conserva en su tramoya la presencia de cuatro ángeles acompañando a la Señora⁹. La fórmula ilicitana coincidía con la iconografía de la Ascensión del Señor y, de hecho, ésta influyó asimismo en la transformación del tema de la Ascensión corporal de María en una Ascensión en la que las figuras angélicas se limitan a acompañar en alado cortejo a la Señora.

Aunque la Biblia no hace alusión alguna a la Ascensión de la Virgen y el dogma fue proclamado en 1950 por Pío XII, el arte se adelantó a esta definición dogmática muchos siglos antes al representar el hecho ya desde el siglo VIII¹⁰. Tanto la xilografía de Wolgemut como la tabla da Joanes, pese a las diferencias ya apuntadas, expresan la idea de "Ascunción".

Fuente común a ambas pudo ser la bellísima e incomparable vidriera del rosetón del altar mayor de la catedral de Siena pintada sobre vidrio por Duccio en 1287, en cuyo centro se muestra la Ascunción de la Virgen envuelta en mandorla sostenida por cuatro ángeles¹¹. En escultura lo más próximo en el arte valenciano es el relieve en piedra del tímpano de la iglesia parroquial de Biar, realizado en el primer cuarto del siglo XVI, con las cuatro figuras angélicas llevando a la Virgen.

La comparación entre la xilografía de la *Crónica de Nuremberg* y la *Ascunción* de Joan de Joanes nos muestra como en ambos casos hay también una "contaminación" con la iconografía de la "Tota pulchra" o de la Inmaculada Concepción, aunque por motivos distintos, quedando más cerca, incluso, del modelo tradicional la Magdalena con las manos unidas en actitud orante, y, curiosamente, por rarezas del destino, la velluda penitente encarna también la "mujer salvaje", rescatada de su condición por los pinceles de José Ribera en la sin par *Ascención de la Magdalena* de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, más próxima a la *Inmaculada* de Salamanca y digno antecedente de la que pintara

Claudio Coello para el retablo de Cienpозuelos.

La persistencia de esta Asunción de la Magdalena en el arte valenciano se hace patente en la pequeña escena de la estampa del Obrador de la hija de A. Laborda que efigia a la santa.

Pese a la distinta temática insistimos en la correlación entre las figuras angélicas de la Asunción de la Magdalena del *Liber Chronicarum* y las de la *Ascunción* de Joanes. No es inverosímil que éste conociera el famoso libro en el que pudo inspirarse para la realización de esta tabla, que formó parte sin duda del retablo de la capilla de Nuestra Señora de Gracia del convento de San Agustín en la capital del Turia. Pintado el cuadro hacia 1578 constituye el punto culminante de su evolución artística y "su obra más dramática y más concentradamente vital", alejándose de efectismos indecibles y acusando una tensa palpitación inusual en él¹².

La simplificación iconográfica en Joanes es indiscutible, aunque mantiene el recuerdo de la tumba citada en el libro apócrifo atribuido a san Juan Evangelista que habla del sepulcro nuevo en el valle de Josafat del cual salió el cuerpo de María vivificado nuevamente por su alma, para subir a los cielos acompañada y aclamada por los ángeles¹³.

Asimismo la composición joanesca recuerda las revelaciones de santa Isabel que vio en éxtasis "en un lugar muy lejano un sepulcro resplandeciente de luz, en cuyo interior yacía, rodeado de infinidad de ángeles, el cadáver de una mujer. Poco después los espíritus angélicos tomaron en sus manos el cuerpo de la difunta, lo resucitaron y, dándole escolta, comenzaron a subirlo al cielo..."¹⁴.

Es evidente el impacto de estas revelaciones; sin embargo la realidad histórica del culto litúrgico fue mucho más fuerte que los apócrifos o la mística. En este sentido la fiesta del 15 de agosto constituyó el fundamento del culto mariano nacido en Jerusalén, que a finales del siglo V tenía su centro en la basílica de Getsemaní donde se veneraba el sepulcro de la Virgen. Se celebraba como fiesta de la Dormición tanto en Oriente como en Roma. El título de Asunción, que era ya comunmente admitido en la Ciudad Eterna, aparece con el *Sacramentario Hadrianum* de los años 770, y fue el papa Adriano el que ofreció a la basílica de Santa María la Mayor un paramento de altar que representaba este Misterio¹⁵.

⁹ Ver en este sentido *Món i Misteri de la Festa d'Elx*. Generalitat Valenciana. 1986; QUIRANTE SANTACRUZ, L. *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. Direcció General de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Alicante, 1987.

¹⁰ Uno de estos ejemplos del siglo VIII de la Virgen llevada al cielo por ángeles es la tela de lino bordado del tesoro de la catedral de Sens. Ver REAU, L. Op. cit. t. II, Nouveau Testament, pág. 619.

¹¹ Reproducida por Vicens, M^a T. *Iconografía assumpcionista*. Generalitat Valenciana. 1986, pág. 30.

¹² Ver ALBI, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Op. cit. t. II, págs. 264-271; Albi, J. "Vicente Macip-Joan de Joanes" en *Historia del Arte Valenciano*. Op. cit. pág. 278.

¹³ Ver VORAGINE, SANTIAGO de la. *La leyenda dorada*. Alianza Editorial. Madrid, 1982, t. 1, págs. 477 y ss.

¹⁴ Ibidem, pág. 482.

¹⁵ MARTIMORT, A.G. *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*. Herder. Barcelona, 1987, págs. 1.025-1.029.

Posiblemente la fuente más antigua de la iconografía asuncionista, como ya se anticipó, hay que buscarla en relación con la Ascensión del Señor, basada en la visión de Isaías, que reprodujeron códices antiguos¹⁶ y que persiste, con variantes, en las dos obras objeto de nuestro estudio.

Otro tema prodigado por Joan de Joanes es el de la “Virgen de la Leche”, de gran arraigo en la iconografía valenciana que, en ocasiones, se transforma en una “Sagrada Familia” por la adición de distintos personajes: san José, el Bautista niño, ángel llevando una cruz, santos... El equivalente que nos sirve de elemento de referencia en este caso en el *Liber Chronicarum* es la escena que representa a Adán y Eva en la “Etas prima mundi” —hoja IX— (Fig. 7) dedicados a sus quehaceres cotidianos: Adán con una rudimentaria azada, que más semeja una guadaña, y Eva amamantando a uno de sus hijos. El evidente contraste entre la piel de oveja que cubre al patriarca y los quebrados pliegues del manto de su esposa indican bien a las claras la influencia que el arte flamenco tuvo en la figura de Eva, efigiada al modo de María con el divino Niño. Bastaría recordar la *Virgen en el trono, amamantando al Niño*, llamada también *Madonna de Lucca* (Städelsches Kunstinstitut, Francfort) obra famosa de Jan van Eyck, para confirmar tal aserto.

El propio arte valenciano es pródigo en ejemplos, cual el *Retablo de la Virgen de la Leche* entregado por Antonio Peris hacia 1410 para la capilla del claustro del convento de Santo Domingo en Valencia —hoy, incompleto, en el museo de Bellas Artes de esta ciudad o la tabla central del *Tríptico de la Virgen de la Leche* del Maestro de Martínez Vallejo —en el mismo museo— fechada hacia 1500, que podría tener también como precedente la xilografía de referencia, tan próxima cronológicamente, e, incluso, mucho más cercana al Maestro de Martínez Vallejo que a Joanes en su iconografía.

La pintura de Joanes más próxima al grabado en

cuestión es la *Virgen de la Leche* del Museo del Patriarca de Valencia (Fig. 8), donde se aprecia también un fondo de paisaje con un río serpenteante. Albi la fecha con posterioridad a 1570, considerándola más humana que su homónima de la parroquia de San Andrés de esta ciudad¹⁷ (Fig. 9). Un eco de esta efigie es todavía perceptible en la Virgen de Nicolás Falcó en el Museo Diocesano de Valencia. En otro contexto, la estampa dibujada por Holbein bajo la descripción de “Adán ganando el pan con el sudor de su frente”, de la que hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁸, podría haberse inspirado sin duda en la misma xilografía.

Teniendo en cuenta que este tipo de *Virgen de la Leche* es uno de los más antiguos temas marianos, puesto que ya aparece en el siglo II en un fresco de las catacumbas de Priscila, no es extraño que haya múltiples variantes. Como se ha indicado, el propio Joanes presenta distintas versiones que las aproximan de nuevo a la Eva de nuestro libro, ya que en el grabado aparece junto a su madre otro de sus hijos inclinándose hacia ella; es precisamente la actitud del “San Juanito” que vemos en la *Sagrada Familia* de la colección Villanueva (Madrid), o la del Museo de Castellón, o la de la colección Pomares de Alicante (obras de taller estas dos últimas) e, incluso, ya fuera del tema que nos ocupa, en los niños inocentes que se acogen a Nuestra Señora en el magnífico cuadro de las *Bodas místicas del Venerable Agnesio* del Museo de Bellas Artes de Valencia, que puede fecharse hacia 1560 y que muestra de forma culminante la influencia de Leonardo¹⁹.

Basten los ejemplos aducidos para justificar la importancia de la estampa grabada en la *Crónica de Nuremberg*, fuente de inspiración por un lado, pero también vehículo receptor y transmisor de las corrientes artísticas que estuvieron en boga en los años que precedieron y siguieron a uno de los acontecimientos más revolucionarios de la Historia: el descubrimiento de la imprenta.

SUMMARY

The contents of this article are centered in three iconographic joanesque themes: The Passing of the Virgin, of Vicente Macip; the Assumption of Joan de Joanes and the Feeding Virgin of the same author, comparing theme to some of the xylographies made in the Wolgamut workshop, of the famous Nuremberg Chronicle, incunable dated in 1493 that can be found in the General and Historic Library of the University of Valencia and that show some relations with the joanesque works mentioned.

¹⁶ Ver WEITZMAN, K. *El rollo y el códice*. Ed. Nerea. Madrid, 1990, págs. 141-142.

¹⁷ ALBI, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Op. cit. t. 2, pág. 229-231.

¹⁸ Ver HUIDOBRO, C. *Diez grabadores alemanes del siglo XVI en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1987, fig. 14.

¹⁹ ALBI, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Op. cit. t. 2, págs. 111-120.